

Pamiętnik Literacki 1999, 2, s. 11-26



# **Signifiante : wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce**

Krzysztof Kłosiński

KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI

## SIGNIFIANCE

### WSTĘP DO PISM ROLANDA BARTHES'A O MUZYCE

Dzięki muzyce lepiej rozumiemy Tekst jako *signifiance*. [s. 277]<sup>1</sup>

Tak kończy się esej, jeden z najbardziej niezwykłych, poświęcony *Kreiserianie* Roberta Schumanna. Autorem jest Roland Barthes. Muzyk amator, który na pytanie o tryb życia, odpowiadał: „codziennie gram na fortepianie, mniej więcej o tej samej godzinie: 14:30”<sup>2</sup>.

Pośmiertnie ukazała się najpiękniejsza jego książka: sporządzony przez François Wahla zbiór pism dotąd rozproszonych, poświęconych sztukom obrazu i muzyce, o dziwacznym tytule: *L'Obvie et l'obtus*, który pochodzi z eseju osnutego wokół kilku fotogramów Eisensteina. Oba słowa mają być określeniami nazywającymi dwie przeciwstawne krystalizacje „sensu”: ten, który idzie przede mną, i ten, który jest mglisty, nieostry, czyli znaczenie i *signifiance*.

w muzyce, która nie jest systemem znaków, tylko polem *signifiance*, nie można zapomnieć o desygnacie, bo tutaj jest nim ciało. [s. 273].

Zapewne stąd zaczerpnął wydawca swój tytuł: *Le Corps de la musique* (Ciało muzyki), dla owej suity siedmiu esejów, najpiękniejszych, jakie zdarzyło się autorowi napisać! Oto więc dwa punkty nigdy nie napisanej „książki” Barthes'a o muzyce. Jej pierwsze i ostatnie słowo.

Wiele tu niewiadomych! Przede wszystkim – dlaczego w muzyce wyróżnione zostało ciało, którego przecież naturalne miejsce w obrazie? Tymczasem część „obrazowa” książki nosi tytuł *L'Écriture du visible* (Pismo wizualne). Czy nie powinno być odwrotnie: pismo muzyczne i ciało wizualne? Potem – czemu owo ciało okazuje się Tekstem, który muzyka pozwala zrozumieć? Dlaczego muzyce właśnie przypisano tu zadanie jakby hermeneutyczne?

Nic więcej jednak nie uda nam się zrozumieć ani powiedzieć, jeśli nie wiemy, co to takiego *signifiance*. Ponieważ recepcja Barthes'a w Polsce jest także historią nierozumienia lub też mylnego rozumienia tego pojęcia, niezbędny będzie, poparty wspomnieniem przygód tłumaczy, dłuższy ekskurs terminologiczny.

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982. Wszystkie „muzyczne” pisma autora przywołuję według tego wydania. Lokalizacje podaję w nawiasach w tekście głównym.

<sup>2</sup> R. Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962–1980*. Paris 1982, s. 172.

Jeśli wierzyć słownikowi etymologicznemu, słowo „*signifiance*” występuje już... w *Pieśni o Rolandzie*<sup>3</sup>. Nie jest więc nowe. Stanowi formację słowotwórczą typową dla rzeczowników utworzonych od czasowników. Odnotowano przynajmniej dwie cechy semantyczne podobnych derywatów: 1) pochodzą od czasowników określających działanie lub proces; 2) w większości mogą określać samo to działanie, jak i jego skutek czy wytwór. W polszczyźnie rozliczne końcówki francuskie (-ade, -ence, -ance, -erie, -ise, -ment, -age, -ure, -(a)tion) mają w zasadzie jeden odpowiednik: -nie<sup>4</sup>. „*Signifiance*” pochodzi od czasownika „*signifier*” (‘znaczyć’), którego najpospolitszą derywacją rzeczownikową jest „*la signification*” (‘znaczenie’). Oczywiście, rdzeniem tych wszystkich wyrazów jest „*le signe*” (łac. „*signum*” ‘znak’). Ferdinand de Saussure skorzystał z dwóch imiesłowów utworzonych od czasownika „*signifier*”, z imiesłowu czynnego: „*signifiant*” (‘znaczący’) oraz biernego: „*signifié*” (‘znaczony’), którym nadał postać rzeczownikową (*le signifiant*, *le signifié*). „*La signifiance*” jest zatem w tej rodzinie wyrazów derywatem paralelnym do „*la signification*”. Dodatkowo jednak motywuje ją strukturalnie pokrewieństwo z saussure’owskim rzeczownikiem „*le signifiant*”.

W polszczyźnie dysponujemy wszystkimi odpowiednikami wymienionych terminów, choć czasem wolimy, dla podkreślenia terminologicznego charakteru wywodów, używać kalek z francuskiego (pojawiających się i w innych językach). Wyjątek stanowi owa (bo rodzaju żeńskiego!) nieszczęsna: „*la signifiance*”, dla której nie mamy odpowiednika.

Próbując przetłumaczyć ten termin musielibyśmy brać pod uwagę jego podwójną motywację strukturalną: związek z czasownikiem „znaczyć” i z rzeczownikiem „element znaczący” („*le signifiant*”). Początkowo myślałem też o paralelizmie ze „znaczeniem” i dlatego dobrym odpowiednikiem wydawała mi się „znaczeniowość”, jako coś, co się kojarzy ze znaczeniem, ale zarazem jest „znaczące inaczej”. Jednak taki przekład nazbyt odrywał się od „*le signifiant*”. A może jednak lepsza byłaby: „znaczącość”, wskazująca, że coś ma jakieś znaczenie do uchwycenia, ale znaczenie z góry nie przesądzone, nie określone? Kierująca całą uwagę na wszystko, co się „dzieje” w planie znaczącego, w planie *signifiant*, w planie *signifiance*?

Tłumacze tekstów Barthes’a różnie sobie radzą z „*la signifiance*”. Podam dwa przykłady, które będą okazją do pewnych przybliżeń semantycznych.

W *Przyjemności tekstu* Barthes podaje aforystyczną definicję „*la signifiance*”, na którą składają się pytanie i odpowiedź. Te dwa zdania są jednak na tyle ważne, że stanowią jeden z 46 fragmentów całości, opatrzonych w spisie treści tytułem (*Signifiance*). Oto oryginał:

Qu'est-ce que la signifiance? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*<sup>5</sup>.

W polskim tłumaczeniu cały ten fragment nosi inny tytuł, i to inny skrajnie, więc opozycyjny. Tytuł: *Sens*. A oto tekst w polskim przekładzie:

Czym jest znaczenie? Sensem tego, co zbudowane sensorycznie<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand, *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris 1993, s. 710.

<sup>4</sup> Zob. S. Gniadek, *Grammaire contrastive franco-polonaise*. Warszawa 1979, s. 39.

<sup>5</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris 1973, s. 97.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*. Przełożyła A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 90.

Na pierwszy rzut oka widać, że w oryginale hasło ze spisu treści odsyła do rzeczownika w pytaniu: „Co to jest X?”, a w polskim tłumaczeniu hasło to zawiera rzeczownik z odpowiedzi: „To jest Y”. Gdyby autor chciał wyróżnić w tym fragmencie słowo „sens” („*le sens*”), to by je właśnie umieścił w spisie treści. Sprawa z pozoru drobna (jak go zwał, tak zwał), ale nie w przypadku Barthes'a. On bowiem składając swoje książki z fragmentów, podkreślał zawsze szczególną funkcję nazywania. Tak pisał w *Roland Barthes*:

Nie definiuje słowa, nazywa fragment; robi coś odwrotnego niż w słowniku: słowo wychodzi z wypowiedzi, zamiast żeby wypowiedź wychodziła ze słowa<sup>7</sup>.

Nieobojętne zatem, które słowo wychodzi z wypowiedzi! Żeby poprawnie przetłumaczyć omawiany fragment, trzeba zacząć od odpowiedzi, gdyż ona nie zawiera przecież żadnych pułapek leksykalnych. Na pytanie: czym jest *signifiance*? — Barthes odpowiada, by tak rzec, w dwóch taktach, w dwóch zdaniach odróżnionych graficznie (co w polskiej wersji zostało pominięte!). Mówiąc inaczej, odpowiedź zapisana została jakby dwoma charakterami pisma i jest odpowiedzią dwugłosową. Najpierw zwykłą czcionką wpisana krótka, oczywista odpowiedź. Rażąca swoją jasnością, wymówiona pełnym głosem: Co to *signifiance*? — To sens! Ale! Właśnie, pada owo „ale”, wyrażające warunek: „*en ce que*” — ‘o tyle, o ile’, ‘pod warunkiem, że’, ‘tylko jako’. Czyli, według klasycznej składni, w grę wchodzi tu zdanie podrzędne okolicznikowe przyzwolenia. Mogę się zgodzić na zdefiniowanie *signifiance* jako „sensu”, pod warunkiem że określimy wyraźnie, co w tym miejscu rozumiem jako „sens”. Co to za warunek? Jest zapisany kursywą i brzmi: „*en ce qu'il est produit sensuellement*”. Przysłówek „*sensuellement*”, odnotowany w XV w., jest typową formacją słowotwórczą: pochodzi od przymiotnika i służy tworzeniu przysłówka określającego sposób wykonywania czynności (*adverbe de maniere*). Podstawą jest przymiotnik „*sensuel*”, wywodzący się z łaciny kościelnej średniowiecza („*sensualis*” od „*sensus*” ‘zmysł’). Tłumaczka zastąpiła go przysłówkiem: „sensorycznie”, który nie ma francuskiego odpowiednika; natomiast przymiotnik „*sensoriel*” pochodzi z w. XVIII i ma inną etymologię (od łac. „*sensorium*” ‘organ zmysłów’). „*Sensuellement*” oznacza ‘zmysłowo’, „sensorycznie” oznacza ‘czuciowo’. Zamiana jest szczególnie niefortunna, bo orzeczenie określane przez ten przysłówek dotyczy nie odbierania (czucia), ale wytwarzania; „*il est produit sensuellement*” oznacza dosłownie: ‘jest wytwarzany zmysłowo’, czyli raczej poprawnie ‘jest wytwarzany przez zmysły’. Barthes nawiązuje tu z pewnością do znanej maksymy Arystotelesa: „*Nihil est in intellectu, quod non fuerit antea in sensu*”; nie bez ironii, zważywszy homonimiczny charakter słowa „sens”.

„Sens” jest kategorią stanowiącą punkt centralny pewnej metafizyki, mianowicie „metafizyki sensu”, którą ugruntowało językoznawstwo strukturalne. „Sens” to „prawda” tekstu, jego „literalność”, jego „źródłowość”<sup>8</sup>. Taki sens, w znaczeniu sensu, kanonicznego jest „przedmiotem wszelkich hermeneutyk”. Krótko mówiąc: taki sens to wynik skomplikowanych operacji dociekania prawdy i wynik rozumienia, który, jeśli można tak powiedzieć, *semper est in*

<sup>7</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*. Paris 1975, s. 151.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Teoria tekstu*. Przełożył A. Milecki. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 190–191.

*intellectu*, jako wytwarzany przez umysł. I tu właśnie docieramy do istoty Barthes'owskiej „definicji” *signifiance*, która jest paradoksalna. To przecież zasadniczy rys dyskursu Barthes'a: operowanie paradoksem, gra z *doksa*, z Opinią („Tekst jest zawsze paradoksalny”<sup>9</sup>). W *Roland Barthes* autor pisze, że śni mu się świat „zwolniony z sensu”, jak ze służby wojskowej, bo sens jest agresywny, „wojenny”. Choć przecież *doksa* też nie kocha sensu, przeciwstawiając sensowi z kolei to, co „konkretne”:

Wszelako jemu nie chodzi o znalezienie przed-sensu, początku świata, życia, faktów, wcześniejszego niż sens, ale raczej o wyobrażenie sobie jakiegoś post-sensu: trzeba, odbywając jakby długą drogę inicjacji, cały sens zwędrować, aby go można było osłabić, zwolnić. Stąd podwójna taktyka: przeciw Doksie należy występować z pretensjami do sensu, bo sens jest wytworem Historii, a nie Natury; ale przeciw Nauce (dyskursowi paranoi) należy utrzymywać utopię zniesienia sensu<sup>10</sup>.

I właśnie *signifiance*, znaczącość należy do elementów tej „podwójnej taktyki”. Spróbujmy w końcu przetłumaczyć ten fragment jej poświęcony:

Czym jest *signifiance*? Sensem o tyle, o ile jest on [czyli: sens] wytwarzany przez zmysły [a nie — jak zwykle — przez intelekt].

A może lepiej:

Czym jest *znaczącość*? Sensem, ale wytwarzanym zmysłami.

W polskim przekładzie naprawdę wierne są tylko słowa, „czym jest”, poza tym wszystko zostało obrócone w swoje przeciwieństwo, właśnie dlatego, że nie uchwyciwszy znaczenia kluczowego słówka: „*la signifiance*”, tłumaczka sprowadziła nieznaną do znanego.

Drugi przykład pochodzi z hasła encyklopedycznego *Teoria tekstu*. Tutaj tłumacz był doskonale świadom odrębności terminu, dlatego zdecydował się na dziwny neologizm: „sensoproduktywność”. Czyż nie lepiej już było, trzymając się tego pomysłu, użyć bardziej polsko brzmiącego „sensotwórczość”? W tekst wkradł się, niestety, fatalny błąd mechaniczny (zamiast „od” jest „do” w słowach „do pracy sensotwórczej [...]”), który zupełnie zatarł jego znaczenie, bo uczynił niewidoczną opozycję Barthes'a. Oto odpowiedni fragment:

kiedy tekst jest czytany (pisany) jako ruchoma gra *signifiants* bez możliwości odniesienia do jednego lub kilku stałych *signifiés*, tym bardziej konieczne staje się odróżnienie znaczenia, które należy do planu produktu, wypowiedzi, komunikacji, do [!] pracy sensotwórczej, która należy do planu produkcji, wypowiedzenia, symbolizacji: tę to pracę nazywamy sensoproduktywnością. Sensoproduktywność jest procesem, w trakcie którego „podmiot” tekstu, wymykając się logice *ego—cogito* i poddając się innym (logice *signifiant* lub logice sprzeczności) zmienia się z sensem i poddaje się dekonstrukcji („zatraca się”); sensoproduktywność jest pracą, co właśnie różni ją bezpośrednio od znaczenia; i to nie pracą, w której wyniku podmiot (zewnątrzny i nieskażony) miałby próbować zapanować nad językiem (na przykład przez pracę nad stylem), ale tą pracą radykalną (która niczego nie pozostawia nienaruszonym), przez którą podmiot bada, w jaki sposób język oddziałuje na niego i dezintegruje go z chwilą, kiedy wkracza on w jego obszar (zamiast go kontrolować) [...]<sup>11</sup>.

Za sprawą mechanicznego błędu znikła opozycja: uniwersum komunikacji w stosunku do uniwersum *signifiance*. Barthes pisze, że „konieczne stało się

<sup>9</sup> R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984, s. 71.

<sup>10</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, s. 90.

<sup>11</sup> Barthes, *Teoria tekstu*, s. 196.

odróżnienie znaczenia [...] od pracy znaczącej”. Tłumacz dokonał rozmaitych przemodulowań stylistycznych, co w końcu zmieniło sens wypowiedzi: przede wszystkim czynności podmiotu tutaj opisane są bierne: „poddaje” się on innej logice, „zmienia się z sensem”, „poddaje się” dekonstrukcji; podobnie jest z działaniami języka, który „oddziałuje”, „dezintegruje”. W oryginale podmiot „opowiada się”, „walczy z sensem”, „sam się dekonstruuje”, a język go „urabia” i „niszczy”.

Proponuję więc korektę, zostawiając *signifiance* bez tłumaczenia:

kiedy tekst jest czytany (pisany) jako ruchoma gra *signifiants* bez możliwości odniesienia do jednego lub kilku stałych *signifiés*, tym bardziej konieczne staje się odróżnienie znaczenia, które należy do planu wytworu, wypowiedzi, komunikacji, od pracy znaczącej, która należy do planu wytwarzania, wypowiedziania, symbolizacji: tę to pracę nazywamy *signifiance*. *Signifiance* jest procesem, w trakcie którego „podmiot” tekstu, wymykając się logice *ego – cogito* i opowiadając się za innymi rodzajami logiki [*s'engageant dans d'autres logiques*] (logiką *signifiant* lub logiką sprzeczności) walczy z sensem [*se débat avec le sens*] i sam siebie dekonstruuje [*se deconstruit*] („zatraca się”); *signifiance*, co ją natychmiast odróżnia od znaczenia, jest pracą, ale nie tą, poprzez którą podmiot (nienaruszony i znajdujący się na zewnątrz) próbowałby język opanować (na przykład pracując nad stylem), ale tą pracą radykalną (po niej nic nie pozostaje w stanie nienaruszonym), w trakcie której podmiot odkrywa, w jaki sposób język urabia go [*le travaille*] i niszczy [*le défait*], odkąd tylko osiadł w języku (zamiast mieć nad nim kontrolę) [...].

Dlaczego nie odpowiada mi „sensoproduktywność”? Dlatego, że przecież właśnie podmiot tekstu, a tekst jest tutaj synonimem *signifiance*, nie „produkuje” sensu, ale „walczy z sensem”! We wcześniejszym manifestie *Od dzieła do tekstu* Barthes nie używał jeszcze kategorii *signifiance*, mówiąc wciąż po prostu o tekście:

Tekst jest pluralistyczny. Co nie znaczy, że ma on wiele sensów, ale że realizuje pluralizm sensu: pluralizm nieograniczony (nie tylko zadowalający). Tekst to nie współistnienie sensów, ale przepływ, wędrowanie; nie może więc podlegać interpretacji, choćby liberalnej, lecz spalaniu [*d'une explosion*], rozproszeniu<sup>12</sup>.

Specjalnie z dwóch możliwości przekładu rzeczownika „*l'explosion*” wybieram nie ‘wybuch’, ‘eksplozja’, ale ‘spalanie’, w znaczeniu ‘spalania paliwa w silniku’. Rzeczownik „*la dissémination*” tłumaczę nie jako ‘rozsianie’, ale jako ‘rozproszenie’. Taki przekład jest semantycznie dopuszczalny, choć w tym momencie lekceważy się aluzje do Derridy; poprawniejsze tłumaczenie brzmiałoby: „Tekst [...] nie może więc podlegać interpretacji, choćby liberalnej, lecz wybuchaniu, rozsiewaniu”. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z migotania znaczeniowego całej tej formuły, która służy wyspecyfikowaniu opozycji: dzieło/tekst. Barthes powiada: tekst nie gromadzi, nie akumuluje sensu, nie teauzuryzuje go, by następnie owo pluralistyczne bogactwo poddawać interpretacji, by z owej nadwyżki wyprowadzić sens albo „pokojuwe współistnienie” rozmaitych sensów, jakoś ze sobą – właśnie za sprawą interpretacji – uzgodnionych. Tak pomyślaną instytucją sensu jest „dzieło”, które oczekuje na interpretację, które podlega, podpada pod interpretację. Tymczasem „tekst” jest w ruchu, jest, mówiąc językiem motoryzacji, „na biegu”. „Sensy” w tekście „wybuchają”, jak w silniku wybucha mieszanka, puszczając w ruch tłok w cylindrze. Paliwo sensu ulega „spaleniu”, czyli rozproszeniu, „utlenieniu”.

<sup>12</sup> Barthes, *Le Bruissement de la langue*, s. 73.

Oto metaforyczny kontekst tej wypowiedzi, z którego płyną dalsze konsekwencje: spalany sens jest „napędem” tekstu i to pozwala na „jazdę” czytelnikowi. W dziele czytelnik „obżera się” sensem, „zasiada” do sensu jak do stołu, konsumuje sens. W tekście nic go nie różni od autora, gdyż obaj „jadą na tym samym wózku”, obaj wędrują. Mówi Barthes:

Tekst (czy nie właśnie przez swoją częstą „nieczytelność”) odsąca z dzieła (jeśli ono na to pozwoli) wszystko, co się nie osadziło w nim jako konsumpcja, i uzyskuje z niego grę, pracę, wytwarzanie, praktykę. Znaczy to, że tekst żąda, aby spróbowano znieść (lub przynajmniej zmniejszyć) dystans między pisaniem a czytaniem, wcale nie na zasadzie wzmocnienia projekcji czytelnika w dzieło, ale wiążąc go z owym dziełem tą samą praktyką znaczącą<sup>13</sup>.

Ostatnie słowa, brzmiące w oryginale: „*en les liant tous deux dans une même pratique signifiante*”, można by przetłumaczyć nieco inaczej, mniej więcej tak: „wiąząc go z owym dziełem takim samym praktykowaniem *signifiant*”. „*La pratique*” oznacza: ‘praktykę’, ‘działanie’, ‘realizację’, ‘stosowanie reguł’. W takiej, będącej wynikiem pewnych zabiegów interpretacyjnych, parafrazie widać wyraźnie, że tym, co odróżnia tekst od dzieła, jest sposób „praktykowania” w obrębie *signifiant*, a więc działania na nim, realizowania go, stosowania go. Tymczasem „Dzieło zamyka się w *signifié*”<sup>14</sup>.

I właśnie to działanie w obrębie *signifiant*, to praktykowanie *signifiant*, tę praktykę znaczącą nazywa się *signifiance*. Nie może więc być mowy o „sensoproduktywności”, bo ona, gdyby ten neologizm odczytać zgodnie z jego budową semantyczną, oznacza: ‘wytwarzanie sensu’, a więc pracę, która akumuluje się w *signifié*, produkowanym do skonsumowania. W zdaniu poprzedzającym nasz ostatni cytat Barthes pisze, że nie ma żadnej różnicy między lekturą „wykształconą”, „kulturalną” a czytaniem w pociągu. W obu bowiem przypadkach mamy do czynienia z konsumpcją. Zaraz pojawia się paralela z muzyką: dawniej konsumpcja muzyki polegała na jej słuchaniu w wykonaniu oddelegowanego interpretatora. Dziś wykonawca współtworzy dzieło, jest współautorem partytury, którą dopełnia. „Tekst jest po trosze partyturą tego nowego gatunku: pobudza czytelnika do praktycznej współpracy”<sup>15</sup>. Parafrazując: zmusza czytelnika do praktykowania współpracy, czyli do działania znaczącego, a nie do konsumowania tego, co zostało oznaczone, czyli *signifié*.

O jakiej praktyce tu mowa? O takiej, która przekracza funkcje komunikacyjne. Pisze Barthes:

Idzie więc tutaj o praktykę mającą w znacznej mierze charakter praktyki transgresywnej wobec podstawowych kategorii, do których jako społeczność powszechnie się odwołujemy: a więc wobec percepcji, rozumienia [*intellection*], znaku, gramatyki, a nawet nauki<sup>16</sup>.

Pojęcie praktyki wywodzi się oczywiście z marksizmu, zostało wszak — powiedziałbym: transgresywnie — przesunięte poza obszar macierzysty i użyte w znaczeniu uchwytnym na polu psychoanalizy. Nie chodzi tu już więc o ekonomię polityczną, ale o ekonomię *libido*, o procesy wytwarzania i „cyrkulacji” energii popędowej, które Freud opisywał korzystając z zasad termodynamiki, takie jak przemieszczenie, przepływ, wyładowanie, blokowanie.

Tej transgresji kategorii praktyki dokonała Julia Kristeva, o czym pisała

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>16</sup> Barthes, *Teoria tekstu*, s. 206.

właśnie interpretując poglądy Barthes'a. W zdaniu z tego omówienia, które zaraz przytoczę, zamiast kategorii „tekstu” autorka posługuje się jego Barthes'owskim synonimem: „pisanie”.

Pisanie byłoby rejestrowaniem w poprzek owego porządku symbolicznego tej dialektyki przemieszczenia, przepływu, wylądowania i blokowania popędów (wśród których najmocniej popędowy jest popęd śmierci), dialektyki, która działa-tworzy [*agit-constitue*] *signifiant*, ale i przekracza je, dodaje się do linearnego porządku Języka, wykorzystując najbardziej elementarne prawa *signifiante* (przemieszczenie, kondensacja, powtórzenie, odwrócenie), dysponuje innymi dodatkowymi konstelacjami, produkuje jakiś nadsens<sup>17</sup>.

Barthes w *Teorii tekstu* porównuje pracę *signifiante* do pracy marzenia sennego według Freuda, Kristeva więc tylko uszczegółowia jego wywód, wyliczając zgodnie z *Traumdeutung*: przemieszczenie, kondensację, powtórzenie, odwrócenie. Samo pojęcie „pracy” też jest tu efektem przesunięcia, jest więc — jak to ujmuje Barthes w jednym z wywiadów — „wykorzystane metaforycznie”, będąc „prawdziwym korelatem *signifiant*”, a nie *signifié*. Mówi Barthes o pojęciu „pracy”:

zanalizowałbym je następująco: skojarzone z problemem tekstu, jest rozumiane w nadanym mu przez Julię Kristevą znaczeniu pracy poprzedzającej sens [*travail pré-sens*]: pracy poza sensem [*hors du sens*], poza wymianą, [pracy zawartej] w wydatkowaniu, w grze; sądzę, że w tym kierunku należy je wykorzystywać; w dodatku trzeba zapobiec pewnym konotacjom: całkowicie wyeliminować ideę pracy-trudu i może zrzec się (rygorystycznie i przynajmniej na początek) metonimii nadającej wszelkiej pracy posmak proletariacki<sup>18</sup>.

Można zatem powiedzieć, że pisanie albo tekst „działa-tworzy *signifiant*”, cofając się niejako do stanu sprzed mowy, a zarazem dążąc do stanu po mowie lub poza mową, jeśli przez mowę będziemy rozumieli „porządek symboliczny”<sup>19</sup>.

W artykule *Le Texte et sa science* dała Kristeva najbardziej przejrzystą definicję *signifiante*:

Zatem, nie wywodząc się z „początków” mowy i wykluczając sam problem początków, „tekst” (poetycki, literacki czy inny) wykopuje w powierzchni słowa szyb, w którym można natrafić na wzory takiej *signifiante*, jakiej język przedstawiający i komunikujący nie artykułuje, nawet jeśli ją zaznacza. Tekst może tę oś wertykalną uzyskać dzięki usilnej pracy nad *signifiant*: chodzi o to odciśnięcie się w dźwięku, które Saussure widzi jako opakowanie sensu, o *signifiant*, które należy pomyśleć tutaj także w znaczeniu, jakie mu nadaje analiza Lacanowska<sup>20</sup>.

Najważniejszą kwestią była tutaj możliwość wykroczenia poza mowę, której logocentryczną strukturę Kristeva rekonstruowała jako strukturę sądu logicznego typu: argument-predykat, stojącą u podstaw struktury zdania. Otóż tekst czy też *signifiante* nie działa na poziomie tej najbardziej elementarnej — z punktu widzenia fenomenologii — struktury zdania-sądu, struktury, jak mówiła Kristeva za Husserlem, tetycznej. *Signifiante* działa na poziomie przed-tetycznym lub pozatetycznym. Znane jest rozróżnienie tekstu należącego do

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*. W: *Polylogue*. Paris 1977, s. 34.

<sup>18</sup> Barthes, *Le Grain de la voix*, s. 119–120.

<sup>19</sup> Píše Kristeva (*op. cit.*, s. 56) o procesie *signifiante*: „popędy i operacje semiotyczne przedwerbalne (logicznie, jeśli nie chronologicznie, wcześniejsze od zjawiska mowy)”.

<sup>20</sup> J. Kristeva, *Le Texte et sa science*. W: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 8–9.



symboliki, jako fenotekstu, od tego drugiego, wertykalnego, nietetycznego tekstu, któremu Kristeva nadała miano genotekstu.

To, co nazywamy tutaj genotekstem, jest pewnym wyabstrahowanym poziomem funkcjonowania języka, które zamiast odbijać struktury zdania, albo wybiega przed te struktury, albo poza nie, powodując ich anamnezę. Chodzi więc o funkcjonowanie znaczące, które, odbywając się w całości w języku, nie daje się zredukować do wypowiedzi manifestowanej w tzw. normalnej komunikacji (mającej swoje uniwersalia i prawa ich kombinacji). Genotekst działa więc za pomocą kategorii analitycznojęzykowych (winniśmy za każdym razem znaleźć dla nich pojęcia analitycznojęzykowe w dyskursie teoretycznym), których kresem jest nie wygenerowanie dla fenotekstu zdania (podmiot – predykat), ale *signifiant* uchwyconego w rozmaitych stadiach procesu funkcjonowania znaczącego. Ową sekwencją może być w fenotekście słowo, ciąg słów, fraza nominalna, paragram, „nonsens” itd.<sup>21</sup>

Na jedną rzecz należy od razu zwrócić uwagę, u Kristewej jest to sprawa akcentowana coraz wyraźniej wraz z rozwijaniem się jej koncepcji: genotekst nie jest tekstem autonomicznym tylko „pewnym wyabstrahowanym poziomem funkcjonowania języka”. Z czego wynikają dwie konsekwencje: że genotekst nie ma struktur paradygmatycznych, tylko syntagmatyczne, uchwytny jest bowiem jako „poziom” funkcjonowania języka, czyli że jest „paragramatyczny”, oraz że nie jest to przedmiot dany, ale rezultat operacji „wyabstrahowania”, czyli przedmiot operacyjny.

Bardzo istotne rozwinięcie swoich poglądów dała Kristeva w studium *La Révolution du langage poétique*, gdzie analizowała przykładowo utwory Lautréamonta i Mallarmégo. Tam też rozwinęła wyprowadzoną z Platońskiego *Timajosa* analizę uniwersum przedtetycznego. U Platona chodzi o „trzeci rodzaj” bytu, obok Modelu i kopii (idei i zjawiska), określane jako „χώρα [chôra]”.

Jest wreszcie trzeci rodzaj, który istnieje zawsze, mianowicie miejsce; jest ono niezniszczalne, ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą, daje się dostrzec niezależnie od zmysłów przez pewien rodzaj rozumowania złożonego, z trudnością weń można uwierzyć; postrzegamy je jako coś w rodzaju sennego marzenia [...]<sup>22</sup>.

Niezwykle sugestywnie, zwłaszcza z perspektywy feministycznej, ku której zmierzała Kristeva, brzmi u Platona metaforyczna charakterystyka właściwości owego trzeciego rodzaju bytu (*chôra*):

Zywicielka tego, co się rodzi, zwilżona, rozpalona, otrzymując także formy ziemi oraz powietrza i ulegając wszystkim innym modyfikacjom, które im towarzyszą, przedstawia się wzrokowi jako nadzwyczajnie różnorodna. Jednak pełna sił, które nie były ani jednogatunkowe, ani zrównoważone, nie była w równowadze w żadnej części, lecz była pchana nierówno we wszystkich kierunkach pod razami wspomnianych sił (w tym samym czasie, w którym ona otrzymywała uderzenia, oddawała je im z powrotem)<sup>23</sup>.

Dla Kristewej *chôra* jest przede wszystkim charakterystyką pewnego typu „artykulacji” – „zupełnie prowizorycznej, z istoty ruchomej, ukonstytuowanej z ruchów i ich efemerycznych zatrzymań”<sup>24</sup>. Artykulacja ta ma charakter, by

<sup>21</sup> J. Kristeva, *L'Engendrement de la formule*. W: jw., s. 282.

<sup>22</sup> Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantyk*. Przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siwek. Warszawa 1986, s. 67.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>24</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 23.

tak rzec, przedeuklidesowy, czyli w swej niepewności i nieokreśloności różni się od tego układu, jaki przyjmuje intuicja fenomenologiczna przestrzeni, na której opiera się geometria. Jak pisze Kristeva, taka artykulacja ma „na widoku” układ znaczący, choć właściwie można w niej wyróżnić jedynie ruchy i zatrzymania, a więc zjawisko rytmiczności. Funkcjonowanie kinetyczne tego rodzaju („logicznie, jeśli nie chronologicznie, wcześniejsze od zjawiska mowy”<sup>25</sup>), które Kristeva określiła dosyć prowokacyjnie jako „semiotykę” (przyjmując, że „ciało w kawałkach, przededypalne” jest „zawsze już obdarzone semiozą”), jest możliwe do uchwycenia (i przyjęcia) tylko w obrębie takiej „teorii podmiotu, która go nie redukuje do rozumu [*l'entendement*], lecz otwiera w nim inną scenę funkcji przedsymbolicznych”<sup>26</sup>. Czyli teorii zakładającej istnienie nieświadomości. Symbolika jest tutaj oczywiście rozumiana po lacanowsku, jako porządek języka (i wtórnych systemów znakowych), w który człowiek wchodzi stopniowo, począwszy od stadium lustra aż do fazy edypalnej, żeby stać się podmiotem. Natomiast semiotyka ma określać „artykulacje”, jakie zachodzą w świecie przededypalnym, czyli u Lacana w świecie Wyobraźni, w okresie zanim dziecko zostanie symbolicznie oderwane od matki (kastacja).

Przypomnijmy, że początkowo Kristeva przeciwstawiała „rytmy” *signifiante* kategorii „artykulacji”, pisząc, że „język przedstawiający i komunikujący nie artykułuje” *signifiante* – „nawet jeśli ją zaznacza” (kategoria „zaznaczania” pochodzi od Derridy), gdy tymczasem koncepcja „*chôra*” stała się modelem owej innej – „semiotycznej” artykulacji. Wkroczenie w symbolikę jest przejściem od jednej do drugiej artykulacji. Całą tę teorię streszcza następujący cytat z *La Révolution du langage poétique*:

Odróżniamy semiotykę (popędy i ich artykulacje) od dziedziny znaczenia, która jest zawsze dziedziną twierdzenia lub sądu; czyli dziedziną ukonstytuowań [*de positions*]. Ta konstytuowalność, którą fenomenologia Husserlowska rozwija za pomocą pojęć *doksa*, konstytucji oraz tezy, ustrukturuje się jako przerwanie [*coupure*] procesu *signifiante*, które zapoczątkowuje utożsamienie podmiotu i jego przedmiotów jako warunku budowania zdań<sup>27</sup>.

Owo „przerwanie” nie oznacza całkowitego odcięcia, semiotyka bowiem może i musi objawić się podmiotowi ukonstytuowanemu w języku, w symbolice – niejako wtórnie. Wszelka inna regresja do semiotyki lub też brak przerwania jej procesu są równoznaczne z patologią.

To znaczy, że podmiot musi zostać solidnie usytuowany za pośrednictwem kastacji, by popędowe ataki przeciw tetyczności nie ugrzęzły w fantazmie lub psychozie, ale by umożliwiły „tetyczność drugiego stopnia”, czyli powtórkę funkcjonowania właściwego chorze semiotycznej w układzie mowy. Ścisłym tego potwierdzeniem są praktyki artystyczne, a szczególnie język poetycki<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Kristeva, *Le Texte et sa science*, loc. cit.

<sup>26</sup> Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 19 (cytat w nawiasie) i 26. Określenie „semiotyka” miało w tradycji francuskiej i anglosaskiej odrębną konotację; nierzadko bowiem odróżniano teorię *signifiant* (lub substancji wyrażenia) jako semiotykę od teorii znaku (obejmującego relację *signifiant/signifié*) jako semiologii. Po polsku terminów „semiotyka” i „semiologia” używa się na ogół wymiennie, stąd opór wobec propozycji terminologicznej Kristevej, która jest najbliższa medycznemu użyciu terminu (semiotyka = symptomatologia).

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 48. Dalej cytaty z tej samej strony.

Relacje między *chôra* a symboliką bywają redukowane z punktu widzenia jednej bądź drugiej: dla psychoanalityka przejawy *chôra* mogą być jedynie „rozregulowaniem mowy i/lub porządku *signifiant*”, u przeciwników psychoanalizy wystąpi „skłonność do hipostazowania ruchliwości semiotycznej, jako autonomicznej wobec tetyczności”. Ale, powiada Kristeva, żadna praktyka nie jest możliwa bez tetyczności, nie może powstać żaden tekst, w którym semiotyczna ruchliwość nie uzyskałaby jakiejś „totalizacji”. Inaczej mówiąc, chociaż semiotyka oddziałuje na tekst destrukcyjnie, to „celem” jej działania jest powołanie jakiegoś nowego układu. I tym różni się najbardziej „awangardowy”, wywrotowy, subwersywny tekst od „dyskursu neurotyka”. Dlatego Kristeva mówiąc o funkcjonowaniu *signifiance* w języku poetyckim czy w sztuce dodaje niemal obligatoryjnie określenie „praktyka”.

Choć, jak mówiliśmy na wstępie, samo słowo pojawia się już w *Pieśni o Rolandzie*, Kristeva bez wątpienia przejęła „*la signifiance*” od Jacques’a Lacana, którego trzeba przywołać na zakończenie tego krótkiego ekskursu terminologicznego.

Jak wiadomo, Lacan dokonał pewnego decydującego uzgodnienia własnej egzegezy Freuda z aktualną refleksją filozoficzną i humanistyczną. Klasycznym tekstem, w którym autor interpretuje przewrót Freudowski (na wzór Kopernikańskiego) w odniesieniu do kluczowych kategorii metafizyki zachodniej, jest *L’Insistance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud* (Naciskanie litery w nieświadomości, czyli rozum po Freudzie). Ta słynna medytacja toczy się wokół formuły podmiotu transcendentalnego: *Cogito, ergo sum*.

Niewątpliwie, filozofowie wnieśli tu ważne poprawki, zwłaszcza tę, że w pomyślanym (*cogitans*) zawsze mogą się ukonstytuować tylko jako przedmiot (*cogitatum*)<sup>29</sup>.

Mogę zatem powiedzieć, że skoro „myślę, więc jestem”, to „tam, gdzie myślę, jestem” („*ubi cogito, ibi sum*”). Posługując się terminami de Saussure’a, Lacan interpretuje człowieka myślącego (*cogitans*) jako podmiot *signifiant*, a człowieka myślanego (*cogitatum*) jako podmiot *signifié*. I teraz stawia pytanie, które wyznacza perspektywę przewrotu Freudowskiego:

Czy zajmowane przeze mnie miejsce podmiotu *signifiant* jest, wobec miejsca, jakie zajmuję jako podmiot *signifié*, koncentryczne czy też ekscentryczne? Oto jest pytanie.

Nie chodzi o to, żeby wiedzieć, czy mówię o sobie w sposób zgodny z tym, jaki jestem, ale czy, gdy o tym mówię, jestem tym samym, o którym mówię. [s. 276].

Odkrycie Freuda oznacza „radikalną ekscentryczność »ja« wobec samego siebie” (s. 284), którą Lacan zamyka w parafrazującym Kartezjusza aforyzmie: „myślę tam, gdzie nie jestem, więc jestem tam, gdzie nie myślę” (s. 277). „Kim jest więc ten inny, z którym bardziej jestem związany niż ze sobą, skoro wewnątrz najmocniej odczutej przeze mnie tożsamości z samym sobą to on mną porusza?” (s. 284). Otóż ten inny we mnie to nieświadomość; odkrycie Freuda wyraża więc Lacan słynną formułą, że „nieświadomość jest wypowiedzią Innego [*le discours de l’Autre*]” (s. 284) we mnie.

<sup>29</sup> J. Lacan, *L’Insistance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud*. W: *Écrits* 1. Paris 1970, s. 275. Dalej stronie w nawiasach.

Nie da się, pewnie, uchwycić jego obecności inaczej niż w jakimś drugim stopniu inności, usytuowanym już w położeniu pośredniczącym między mną rozpołowionym na siebie samego i na mojego bliźniego. [s. 284]

Stąd rozróżnienie na innego pisanego małą literą – mojego bliźniego, oraz Innego pisanego dużą literą, czyli moją nieświadomość. Jak mówi Inny? Lacan przywołuje trzy podstawowe prace, w których Freud analizuje dyskurs Innego: *Traumdeutung* oraz *Psychopatologię życia codziennego* i *Dowcip*. Odkrycie psychoanalizy polega, zdaniem Lacana, na obaleniu mitu o pierwotności obrazu w „pracy marzenia sennego”. W istocie mechanizm, do którego prowadzi analizy obrazów sennych, ma charakter „literowy lub głoskowy”.

sen jest rebusem. I Freud zastrzega, że – jak już mówiłem wcześniej – należy to rozumieć literalnie [*à la lettre*]. Co wynika z działania we śnie tej samej struktury, która literuje (innymi słowy struktury fonemowej), według której artykułuje się i dzieli *signifiant* w wypowiedzi. [s. 268]

Czyli, inaczej mówiąc, musimy, jak w rebusie, zamienić obrazy na litery i tak stopniowo „literując” dojść do odczytania hasła. Obrazy nie są pierwotne! Dlatego Lacan nigdy nie zgadza się z Jungiem. Wartość obrazów jest wyłącznie wartością *signifiant*, ale nie pełnią one funkcji całych znaków, tylko raczej – dokładnie jak w rebusie – liter. Otóż owe „litery” są tym, czym dyskurs Innego „naciska”. Nigdy owe „naciski” liter nie ulegają takiemu „zagęszczeniu”, aby objawiło się nam w jednej chwili całe ich możliwe znaczenie (wówczas bowiem nie byłoby sensu mówić o nieświadomości).

Stąd można powiedzieć, że sens naciska w łańcuchu znaczącym, ale że żaden z elementów tego łańcucha nie zagęszcza się w to znaczenie, jakie w danej chwili może w sobie zawierać.

Narzuca się przeto pojęcie nieprzerwanego ześlizgiwania się *signifié* pod *signifiant* [...]. [s. 260]

Trzeba zatem odróżnić tę wartość, którą jest „wartość obrazu jako *signifiant*”, od wartości „znaczenia”. Obraz ma wartość *signifiant*, ale nie ma znaczenia. Ta pierwsza wartość obrazu określa procesy nieświadome, docierające do świadomości tylko poprzez „naciski” liter. I takie procesy, a także wywołane przez nie efekty nazywa Lacan stosując termin „*la signifiante*”.

Takie nadnaturalne figury jak statek na dachu lub człowiek z przecinkiem zamiast głowy, ukazane wyraźnie przez Freuda, takie obrazy senne są do zapamiętania tylko ze względu na ich wartość jako *signifiant*, czyli ze względu na to, że umożliwiają odcyfrowanie „przysłowia”, jakie podsuwa rebus snu. Taka struktura języka, która umożliwia działanie podobnej lektury, stoi u podstaw *signifiante* snu w *Traumdeutung*.

Freud na wszelkie możliwe sposoby demonstrował, że owa wartość obrazu jako *signifiant* nie ma nic wspólnego z jego znaczeniem [*sa signification*] [...]. [s. 268]

Zasadnicza teza Freuda wiąże się z uznaniem tych mechanizmów znaczących w nieświadomości za jakąś postać myślenia. Nie powinniśmy, jak mówi Lacan, odczuwać jako czegoś niewłaściwego zastosowania tutaj kategorii myśli: „Freud bowiem oznacza tym terminem elementy, które grają w nieświadomości; czyli mechanizmy znaczące, które tu właśnie rozpoznałem” (s. 276).

Chcąc dać wyobrażenie o roli „liter”, które naciskają w nieświadomości, Lacan odwołuje się do swojego seminarium, poświęconego analizowanemu przez Freuda przypadkowi małego Hansa. Element *signifiant*, wokół którego toczy się analiza, został tu metaforycznie nazwany „kryształem *signifiant*”,

wydobytym dzięki Freudowi i jego uczniowi (ojcu chłopca). Ich starania rozwijają „wokół kryształu *signifiant* jego fobii, w jakiejś mitycznej postaci, wszystkie możliwe permutacje ograniczonej liczby *signifiants*” (s. 279).

Oto więc dowód funkcjonowania *signifiance*, który przynosi praca psychoanalityka. Jego działania nie można sprowadzić do jakiejś formy hermeneutyki, a więc interpretacji sensu, ale stanowi ona, wedle słów Lacana, „odwrotność [*conversion*] metod egzegezy”.

Wystarczy tylko dotknąć, choćby leciutko, relacji człowieka do *signifiant*, co jest odwrotnością metod egzegezy, aby zmienić bieg jego historii, zmieniając zakotwiczenie jego bycia. [s. 287]

Najbardziej zaskakujące jest zakończenie medytacji Lacana, w którym zganiwszy głupotę „heideggeryzmu”, pozbawionego refleksji i pożytku poza „śmietnikiem stylu [*style de poubelle*]”, autor sarkastycznie apeluje, żeby w ten nurt nie wpisywać jego własnej interpretacji sytuacji „rozumu po Freudzie”. I zaraz dodaje, wyraźnie z zamiarem skonfrontowania dwóch lektur „tekstu” Heideggera:

Gdy mówię o Heideggerze, a raczej kiedy go tłumaczę, staram się, aby w słowie przez niego wypowiedzianym pozostała jego suwerenna *signifiance*. [s. 288]

Ujmując rzecz najkrócej: już u Lacana, w tekście z r. 1957, zarysowuje się „teoria” lektury opartej na słuchaniu „suwerennej *signifiance*” podmiotu w opozycji do „egzegezy”, która powtarza „styl” podmiotu, ale nie słyszy jego „głosu”.

Warto podkreślić, że Lacan mówiąc o nowym słuchaniu, wybiegającym poza linearność łańcucha wypowiedzi proklamowaną przez de Saussure’a, w słowach dopisanych w wydaniu książkowym z 1966 r. powoływał się na tego samego de Saussure’a i jego teorię anagramów:

Ale wystarczy posłuchać poezji, co bez wątpienia przydarzyło się F. de Saussure’owi, aby można było usłyszeć w niej jakąś polifonię i to, jak cała wypowiedź ulega rozwarstwieniu na liczne poziomy partytury. [s. 260–261]

Odkrycie studium o anagramach, dorzuca Lacan w przypisku, „daje nam tę pewność, której nam dotąd brakowało” (s. 261).

A skoro w sprawie *signifiance* mamy już tę pewność, której nam dotąd brakowało, pora wrócić do pism muzycznych Barthes’a.

Zacznijmy może właśnie od wątku przed chwilą zawieszono, od wątku Saussure’owskiego. Jak mówi Martin Grisel, Barthes pisząc o muzyce lubi się utożsamiać właśnie z de Saussure’em<sup>30</sup>. Dlaczego? Z powodu słuchania, tego samego słuchania, o którym Lacan wspominał („wystarczy posłuchać [*d’écouter*] poezji”), że „przydarzyło się”, że było „tym przypadkiem [*le cas*]”, który spotkał wielkiego lingwistę, i to — „bez wątpienia” („*ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure*”). A więc słuchania bardzo szczególnego, które jest zdarzeniem, które się zdarza.

Czym jest słuchanie i co możemy o nim powiedzieć? Barthes opracował dla *Encyclopédie Einaudi* hasło poświęcone „słuchaniu” („*écoute*”, czasownik:

<sup>30</sup> M. Grisel, *L’Écriture de l’imaginaire. Note sur la musique selon Roland Barthes*. W: *Barthes apres Barthes. Une actualité en question*. Red. C. Coquio et R. Salado. Pau 1993, s. 58.

„*écouter*”), które odróżnia od „słuchu”, „słyszenia” („*audition*”, czasownik: „*entendre*”) jako zjawiska fizjologicznego. Od tego tekstu zaczyna się suita esejów o muzyce. W dawnych encyklopediach nie było takiego hasła, nie ma bowiem dyscypliny, pod którą słuchanie by podpadało (akustyka bada słuch, a nie słuchanie). Są — powiada Barthes — zasadniczo trzy rodzaje słuchania: czujność, nastawiona na usłyszenie oznak, deszyfrowanie znaków audytywnych oraz trzeci, „nowoczesny [*toute moderne*]” rodzaj, który — mówiąc skrótowo — nastawiony jest właśnie na *signifiante*.

W końcu — trzecie słuchanie, o zupełnie nowoczesnym podejściu (co nie oznacza, że zastępuje oba pozostałe), nie ma na celu — czy też nie spodziewa się — określonych, sklasyfikowanych znaków: tego, co powiedziane lub emitowane, ale [oczekuje] kogoś, kto mówi, kto emituje: przyjęto, że rozwija się ono w przestrzeni intersubiektywnej, gdzie „słucham” znaczy zarazem „posłuchaj mnie”; tym, co chce ono przeniknąć, przekształcając i wznawiając bez końca w grze przeniesienia [*du transfert*], jest pewna wspólna „*signifiante*”, nie dająca się pojąć bez uznania nieświadomości. [s. 217]

Pierwsze słuchanie zamienia hałas na elementy „odróżnialne i relewantne” (s. 220), drugie jest komunikacją, obydwa zatem opierają się na wyróżnianiu elementów *signifiant* i kojarzeniu ich z elementami *signifié*, które są działaniami świadomości, począwszy od rozpoznawania sygnałów, a skończywszy na nasłuchiwanie wyrzutów sumienia.

Jak pierwsze słuchanie zamienia szum w oznakę, tak drugie słuchanie dokonuje metamorfozy człowieka w podwójny podmiot: wywołanie wiedzy do rozmowy, w której milczenie słuchacza będzie równie aktywne jak słowo tego, kto mówi [...]. [s. 223]

Drugie słuchanie przybiera więc w końcu postać hermeneutyki.

Sytuacja trzeciego słuchania nie da się wyrazić bez założenia nieświadomości. To Barthes mówi jednoznacznie, podobnie jak Kristeva, gdy uznanie „semiotyki” uzależniała od przyjęcia takiej „teorii podmiotu, która go nie redukuje do rozumu, lecz otwiera w nim inną scenę”. Co jest tutaj przedmiotem słuchania? Barthes odpowiada za Lacanem: „nieświadomość, ustrukturowana jak mowa” (s. 223). Kto słucha i kogo słucha?

Tutaj właśnie odpowiedzi dostarczyć może „słuchanie zarazem szczególne i stanowiące przykład” (s. 223), mianowicie takie słuchanie, na którym opiera się psychoanaliza.

Bo w istocie słuchanie psychoanalityczne dokonuje się pomiędzy nieświadomością a nieświadomością, jedną, która mówi, i drugą, która z założenia słyszy. To, co jest w ten sposób mówione, emanuje pewną nieświadomą wiedzę, transferowaną na inny podmiot, którego wiedzę się zakłada. [s. 223–224]

Dalszy ciąg już znamy, przypominaliśmy to sobie przed chwilą, czytając artykuł Lacana o „naciskaniu litery w nieświadomości”, nic więc dziwnego, że u Barthes’a napotkamy te same formuły i nawet tych samych bohaterów (jak mały Hans).

Będąc słyszeniem tej mowy, która jest nieświadomością innego, starając się zrekonstruować jego historię, obnażając jego nieświadome pożądanie, słuchanie psychoanalityczne zmierza do jednego rozpoznania: do rozpoznania pożądania innego. [s. 227]

I tu tkwi zasadnicza różnica w stosunku do pozostałych form słuchania: rozpoznanie pożądania innego ani nie może być ujęte teoretycznie (nie ma metajęzyka, bo „analizowany nie jest obiektem naukowym”, s. 227), ani

nie może pretendować do neutralności: psychoanalityk zakłada swój udział w grze pożądania, w grze, której teatrem jest cała mowa. W samej psychoanalizie wiele się zmieniło: dawniej słuchała ona raczej według reguł drugiego słuchania, zmierzając do rozszyfrowania pierwotnego urazu, który został po prostu podstawiony w miejsce niegdysiejszej winy i wyrzutów sumienia.

Tę drogę – powiada Barthes – należało przebyć w towarzystwie psychoanalizy, bo właśnie ona najgłębiej przeniknęła ten rodzaj słuchania, jaki zastrzeguje na miano „nowoczesnego [*l'écoute moderne*]” (s. 228). To słuchanie zawiera rozmaite „laickie” (s. 229) formy nieświadomości (to, co dane *implicite*, pośredniość, suplementarność, opóźnienie), wprowadzające w nasłuch poli-semii, naddeterminacji, nakładania się. Wszystkie te formy słuchania przeciwstawiają się hermeneutyce, jako praktyce, która posługuje się słuchaniem z nastawieniem na odnalezienie sensu (lub sensów).

to, czego się tu i ówdzie (głównie na polu sztuki, której funkcja jest często utopijna) nasłuchuje, nie jest nadejściem *signifié*, obiektu rozpoznawalnego, dającego się zdeszyfrować, ale samym rozproszeniem, migotaniem *signifiants*, bez ustanku chwytanym od nowa w trakcie słuchania, które je wciąż od nowa wytwarza, nigdy nie zatrzymując się na określonym sensie: to zjawisko migotania nazywa się *signifiance* (w odróżnieniu od znaczenia) [...]. [s. 229]

A zatem opozycja *signifiant* do *signifié* podzieliła słuchanie na hermeneutykę i coś, co Barthes nazywa rozmaicie: słuchaniem *signifiance*, słuchaniem psychoanalitycznym w wersji „laickiej” albo słuchaniem podwójnym, anagramatycznym. Przemieszczenie od hermeneutyki do owego „nowoczesnego” słuchania było procesem, którego horyzont, wyznaczony przez Freuda, de Saussure’a (anagramy uznaje się niekiedy za drugi przełom saussure’owski), Lacana, stopniowo się zarysowywał w praktyce lektury „tekstu nowoczesnego”, która „nie polega na odbieraniu, na poznawaniu albo odczuwaniu, ale na napisaniu go na nowo, na przeniknięciu w jego pisanie z jakąś nową inskrypcją” (s. 234). Ten proces przechodził rozmaite stadia, dzięki którym „lektura” jako „podwójne słuchanie” uwalniała się od presji językoznawstwa.

Zasada anagramu postuluje to coś, co jest absolutnie zdumiewające dla językoznawcy, czyli podwójne słuchanie: ale językoznawstwo saussure’owskie nie poszło za Saussure’em w tej płaszczyźnie ani nawet językoznawstwo Chomsky’ego, ani zresztą żadne językoznawstwo. Chce powiedzieć, że semiologia oddzieliła się od językoznawstwa z chwilą, gdy przyjęła pluralizm słuchania. Najpierw dzięki pojęciom, które dziś wydają się nazbyt zgrzebne [*tres grossières*], jak pojęcie konotacji, a potem kolejno pojęciom palimpsestu, anagramu, intertekstu<sup>31</sup>.

W pewnej dyskusji Barthes przyznaje, że z mówieniem o muzyce jest tak, jak z mówieniem polityce, oto „dwa »jak mówić«, które pozostają absolutnie zagadkowe”<sup>32</sup>, choć o polityce każdy mówi, a o muzyce nikt. Gdy jednak o niej zaczynamy mówić, wszystkim rządzi przymiotnik służący orzekaniu, predykcji. Bardzo trudno wydobyć się spod władzy przymiotnika. „Czy jesteśmy zamknięci w pułapce tego dylematu: predykowalne lub niewyraźalne?” (s. 237).

Propozycja rozwiązania owej „absolutnej zagadki” polega na tym, żeby „zmienić sam obiekt muzyczny, jaki narzuca się słowu: zmienić poziom jego

<sup>31</sup> R. Barthes, wypowiedź w dyskusji. W: *Prétexte: Roland Barthes*. Dir. A. Compagnon. Paris 1978, s. 408.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 238.

percepcji lub rozumienia” (s. 237). I tu w sukurs mówieniu o muzyce przyjść musi inne słuchanie muzyki. Przy czym, sugeruje Barthes, wybór właściwie nie należy do nas, decyduje sama muzyka, która jest „uprzywilejowanym (ejdetycznym) miejscem różnicy” (s. 247). Co to znaczy?

O muzyce nie można się wypowiadać inaczej, tylko poprzez różnicę – wartościująco. [s. 246]

Gdy więc czasem zaryzykuje się wypowiedź o muzyce, co dziś jest moim udziałem, nie wolno naukowo czy ideologicznie, a więc ogólnie – stosując kategorię ogólności – „komentować”, należy tylko otwarcie, czynnie potwierdzić wartość i dokonać wartościowania. [s. 247]

Trzeba więc złamać zasadę: *De gustibus et coloribus non est disputandum!* To pierwszy warunek, która uwalnia mowę!

Mamy przed sobą tekst *Muzyka, glos, język*, który w zbioru pism Barthes'a o muzyce jest wyjątkowy o tyle, że nie został przez autora opublikowany i zachowała się jedynie wersja referatowa. Nie jest to więc „tekst” wyczelowany, w którym, jak pisze Wahl, „nic nie pozwala odróżnić inwencji od konceptu, wyboru od kluczowego obrazu, frazowania od naturalnego oddechu” (s. 6). Wahl zdecydował się ten tekst dołączyć ze względu na jego ważność i wartość autobiograficzną. Konferencja odbyła się w Rzymie 20 maja 1977. Referent zaczął od deklaracji „egoizmu”, w myśl zasady o ejdetycznym charakterze różnicy muzycznej:

Czemu ośmielam się wciągać uczestników Kolokwium o tematyce bardzo ogólnej w coś, co jest może kwestią gustu, może czysto osobistym upodobaniem [...]? [s. 246]

Ten gest powraca w tekstach o muzyce stale:

ów głos przynależy do mojego potwierdzenia, do mojego wartościowania, a może się przecież okazać, że jestem jedyny, który go darzy miłością. [s. 248]

To, co będę usiłował mówić o „ziarnie”, będzie ledwie jednostronnym, z pozoru abstrakcyjnym, niemożliwym zdaniem rachuby z jednostkowej rozkoszy, jakiej stale doświadczam słuchając śpiewu. [s. 238]

słychać jakiś drugi tekst, ale w końcu, niczym Saussure wysłuchujący w wierszach anagramy, słyszę go tylko ja sam. [s. 268]

Porównanie z de Saussure'em powraca, w końcu swoją interpretację, swoją lekturę Barthes ujmuje jako „możliwość odczytania w tekście Schumannowskim anagramów” (s. 268).

Wyróżniając słuchanie anagramatyczne, Barthes sugeruje, że i do muzyki (a może zwłaszcza do muzyki) stosuje się prawo drugiego i trzeciego słuchania „tekstu”: albo poprzez kody kulturowe (z których najmocniejszy ma na imię „ekspresja”), albo poprzez *signifiance*, albo hermeneutycznie, albo przy pomocy nieświadomości.

*Kreisleriana* Schumanna, której niesamowita lektura wypełnia ostatni esej cyklu, podpada albo pod „pierwszą semiologię”, albo pod „semiologię wtórą”, określana przez Barthes'a za Kristevą jako „semanaliza”. Ta druga radykalnie zrywa z pierwszą, toteż „lektura”, którą „nie może już być ani wykonanie, ani słuchanie” (s. 234), zaczyna się od zanegowania wszelkiej predykcji, wszelkiego możliwego orzekania i od redukcji słuchania do *signifiant*, do *signifiance!*

Dwa mocne miejsca tego tekstu: początek i koniec, są niby pytanie i odpowiedź, wątpliwość i rozstrzygnięcie. Początek:



Prawdę mówiąc, w *Kreislerianie* Schumanna nie słyszę ani nut, ani tematu, ani planu, ani sensu, nic, co by pomogło odtworzyć jakąś zrozumiałą strukturę tego dzieła. Nic z tego, słyszę tylko uderzenia: słyszę, jak coś bije w ciele, jak coś bije w ciało, albo lepiej: ciało, które bije. [s. 265]

Koniec:

niech semiologia pierwsza radzi sobie, jak umie, z systemem nut, gam, tonacji, akordów i rytmów; my chcielibyśmy dostrzec mrowiące się uderzenia i ulec im. [s. 277]

Gest niby ten sam, powtórzony, ale zawierający różnicę: „ja”, które mówi na początku, zamienia się na końcu w „my”. Ów gest potwierdza się co krok, wszystkie te pytania (czy ja sam to słyszę?), wspierają się najpierw na założeniu, że „on tam jest”: „tym, co słyszę, jest, jakkolwiek pretensjonalnie to zabrzmiał, bycie-tam Bacha i Schumanna, czysta materialność ich muzyki”<sup>33</sup>. A następnie szuka się oparcia w innym, w wykonawcy:

Wydaje się wszak, że tylko nas dwóch, Yves Nat i ja (jeśli wolno mi tak powiedzieć), słyszy owe cudowne szarpnięcia w siódmej *K[reislerianie]*. [s. 268]

I, co ciekawe, Barthes przytacza w tym miejscu cytaty nutowy, aby i czytelnik mógł „zobaczyć”, usłyszeć, zagrać, potwierdzić, „otwarcie, czynnie potwierdzić wartość” (s. 247)!

Czy owe uderzenia „są halucynacją tego jednego, co nie słyszy niczego poza nimi” (s. 268)?

Halucynacja, ugrzęźnięcie w fantazmacie, psychoza, narcyzm, infantyizm, bełkot — te wszystkie zarzuty można postawić Barthes’owi z punktu widzenia hermeneutyki<sup>34</sup>. Z punktu widzenia nauki. W końcu jakąż jest wartość owych osobistych wynurzeń? Fantazji?

Na co autor odpowiedziałby zapewne tymi słowami:

Kiedy pisanie triumfuje, zastępuje naukę, bezsilną, gdy chce się odzyskać ciało: ścisła jest jedynie metafora; bądźmy tylko pisarzami, a uda nam się owe byty muzyczne, owe chimery ciała, ująć w sposób doskonale naukowy. [s. 273]

<sup>33</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*, s. 60.

<sup>34</sup> Wylicza je i omawia Grisel (*op. cit.*).